

从中西戏剧的发生看文化的时代性与民族性——汪晓云博士访谈录

汪晓云

《民族艺术》2006 年第 1 期。

—

汪晓云：女，文学博士，现在中山大学哲学系博士后工作站工作，在《光明日报》、《民族艺术》、《戏曲研究》、《戏曲艺术》等刊物发表学术论文二十余篇，研究方向为比较戏剧学，主要研究中西戏剧发生学，试图以戏剧发生为个案，综合文、史、哲，运用文化人类学、语言文字学、艺术心理学等多学科、多领域的资源，从文化整体视野中探究人文科学发生学研究的新方法与新途径。现研究方向为宗教学，拟从源头探究中国宗教思想的形成，以及宗教与人类现实生活的关系。

廖明君：男，《民族艺术》杂志社社长/总编辑，广西民族文化艺术研究院院长、研究员，已出版专著《壮族自然崇拜文化》、《生死攸关——李贺诗歌的哲学解读》等。

廖明君（以下简称“廖”）：晓云博士，去年你在《民族艺术》上发表了你的“发生学”系列，这些系列最终指向中国戏剧艺术的发生。您对中国戏剧发生的独到见解以及从仪式到艺术的发生理论引起了学术界的关注。你为什么会从比较的角度研究中西戏剧发生呢？

汪晓云（以下简称“汪”）：感谢《民族艺术》的慷慨，使我这些无论在研究领域还是研究方法上都跨得比较厉害的文章能以这样体系性的方式为学界认识与了解。我之所以对中西戏剧发生学进行比较研究，主要基于以下两点：首先，戏剧作为人类共同的创造，应该有能传达人类共同精神需要的某种质素，这一质素是戏剧作为人类文化创造的内核，不认识这一内核，就无法把握戏剧的本质，以及它与人类认识发展以及社会历史演变的关系——这一关系正是戏剧发生学要解决的根本问题，即戏剧作为一种文化现象为何发生与如何发生，也就是从总体的文化视野认识与把握戏剧作为人类共同文化创造的生成。

其次，就中国戏剧研究看，以前我们更多强调中西戏剧的不同，这一点仅仅从“戏曲”与“戏剧”这两个概念就可以看出。实际上，如果从戏剧实践出发，谁都不难看出，西方戏剧的源头古希腊戏剧与中国戏曲有着太多的相似甚

至相通。

此外，选择这一课题，与我的导师周宁先生的指引分不开，也正是在他的鼓励与指导下，我才逐步完善并完成了对中西戏剧发生学的探究。

廖：听说北京市河北梆子剧团就排演了古希腊悲剧《忒拜城》和《美狄亚》，而且效果不错。

汪：是的，这就为我们提出了一个显而易见的问题，即：中西戏剧为什么在源头上相似，但到后来却迥然不同？这一相似点是否意味着中西戏剧具有相同或相似的发生机制？

此外，对戏剧研究者来说，这样的暗示也并不缺乏，亚里士多德的在《诗学》一开始就断言，古希腊戏剧源于酒神祭祀仪式。中国近年来对民间仪式性戏剧的研究成果表明，中国戏剧和仪式也有着密切的联系。这样，中西戏剧发生学比较研究就确立了两个基点，一个是实践层面的，一个是理论层面的，前者是事实，后者则带有假设的性质。我的中西戏剧发生学研究就建立在这两个基点之上。在实际研究中，实践只能是理论的证据，而理论就建立在戏剧与仪式关系的探讨上。

廖：按照你这样的比较研究思路和视野，你对戏剧的理解实际上已经不同于传统的戏剧研究。我感兴趣的是你的戏剧理念，这对你的研究至关重要。

汪：庞朴先生曾经说过，中国人在同西方文化的直接较量和对比中，费时半个多世纪，才从对文化的物质外层的认识，进而至于制度中层的认识，最后达到心理深层的认识。（《近代以来中国人的文化认识历程》，载《庞朴学术文化随笔》，中国青年出版社1996年版）实际上，在戏剧研究领域，中国戏剧研究者无论对中国戏剧还是西方戏剧的认识还基本停留在物质外层，因而强调得更多的是西方戏剧与中国戏曲在外在形式上的差异，并把这一物质外层的差异当作中西戏剧的时代性与民族性差异，而没有看到“时代性的内容中寓有不变的永恒性内容，民族性内容中寓有通行的人类性内容。”（同上）就中国戏剧而言，不论是古老的元杂剧还是现代的京剧，不论是地方性的“南戏”还是“北戏”（相对概括性的地域），都脱离不了戏剧的本质，即作为人类历史与认识的产物。西方戏剧同样如此。中西戏剧作为各自民族性的体现，也具有不同的时代性，这就是一些人理解的中国戏剧的晚出，晚出不过是一个历史时间概念，而不是戏剧发生的时间概念，就戏剧在中西方共同发生与形成而言，

我们正是要在种种不同中挖掘“时代性的内容中寓有不变的永恒性内容，民族性内容中寓有通行的人类性内容。”

说到这里，我还想引用李零先生在《简帛古书与学术源流》中说的一段话，这段话的意思是，许多现在看来古今中外摆不平的事，如果放到古代，反而容易沟通，不仅古人和今人容易沟通，中国和外国也容易沟通。因为在相互比较中，既能看到人心同理的起点相似，也能看到分道扬镳的选择的不同。这正是我想说而未能说出来的话。

廖：对此我深有同感。可以看出，你从比较视域中认识与把握戏剧，将戏剧上升到人类认识与历史高度，这样的视野必将对戏剧研究乃至文化研究有所启示。我注意到你在《光明日报》上发表过一篇关于人文科学发生学的文章，你是否是以戏剧发生作为个案，将人文科学发生学理论付诸实践？

汪：是的。目前关于发生学的文章还真不少，但很多人都理解为事件的发生或形式的起源。以戏剧为例，研究者们大多从戏剧的各种形式要素出发，探究戏剧发生的源头，但由于戏剧通常被理解为综合性的艺术，因此，关于戏剧的起源问题可以说是千头万绪，并且是“公说公有理，婆说婆有理”。显然，很多人把观念与认识的发生理解成事件与形式的起源了。

可能是因为研究戏剧的原因吧，人们对于戏剧的认识与对中国戏剧形成时间的认识历来就众说纷纭，所以这个不成问题的问题才成了问题。我写这篇文章，希望澄清由于将观念发生误解为事件发生与形式起源而导致的认识论与方法论的误区。由于人文科学所有领域都涉及到认识的建构问题，因此，我试图在人文科学的整体视野中梳理研究观念发生的意义、方法与问题。正是在这样的梳理中，我感到发生学研究对突破中国人文科学旧有的研究模式具有特别的意义。作为一个研究者，我们有必要正视已经出现的问题，并尽自己所能解决问题，不仅要在理论上，而且要在方法上，而最为有效的，是将发生学研究付诸实践，在整体上推动人文科学的研究与发展。我的确可以毫无愧疚地说，我所做的工作，不管它有多少疏漏甚至错误，就是在尝试着这样的努力。

然而，正如皮亚杰所说，认识的客观性是作为一种过程而不是作为一种状态开始的，发生学也只是认识论与方法论的一种有效途径，它能有效解决事件发生与起源研究出现的一些问题，但不能解决所有问题，并且只能是“通过逐步接近而困难地达到”。从目前的情形看，人文科学发生学研究的困境或许不

在它自身，而在于它能否突破旧有的研究误区，也就是将认识发生等同于事件发生、将功能认识等同于形式认识的误区，并消除由此导致的经验主义者与实证主义者的疑虑。有些话，皮亚杰早已说过。

廖：学术视角往往决定了学术研究最终得出的结论。戏剧与仪式的关系是近年来中国戏剧研究者的热门话题，尤其是傩戏与目连戏研究，曾经在戏剧学界掀起了一阵热潮，也涌现出了许多有影响的成果。你也是从戏剧与仪式的关系出发进行你的戏剧发生学研究的，但你却得出了从仪式到艺术的结论。

汪：或许是因为此前并没有真正开始学术研究，对于戏剧更是从零开始的缘故吧，我缺少传统戏剧学学术积累的“财富”，但因此也少了一些“包袱”。“财富”与“包袱”，也是庞朴先生说的，我觉得特别恰当。发生学研究恰恰需要摆脱既有的“包袱”，换一个角度看问题。我最初开始思考中西戏剧的发生时，并没有形成艺术源于仪式的观念，论文初稿出来时，主标题也不是“从仪式到艺术”，而是“神鬼人共同在场”。中西戏剧的差异性是我思考的起点，但我最初注意到的并不是传统戏曲研究强调的歌舞表演等形式性因素，而是戏曲场景中的神鬼人共同在场。在近一年的时间内，我和所有研究民间宗教仪式性戏剧的前辈学者一样，一直在戏剧与仪式这两个概念之间打转。但我意识到，如果以扮演或表演作为戏剧的特征，仪式与戏剧这两个概念就出现了交叉甚至重叠，仪式在某种程度上就是戏剧。因此，仅仅从仪式与戏剧的关系角度并不能弄清楚戏剧与仪式有何本质的不同。

真正促使我将仪式与艺术联系在一起进行思考的是仪式，而不是戏剧。正如我前面所说，我的研究建立在两个基点之上，其中一个基点就是戏剧与仪式的关系，因为亚里士多德说过古希腊戏剧源于酒神祭祀仪式，而中国戏剧近些年的研究成果也表明戏剧与仪式有着密切的联系。但是，亚里士多德关于戏剧源于酒神祭祀仪式的观点需要论证，因为亚氏自己并没有证明这一点。而在我们后来者，并不因为它是亚里士多德说的就是正确的，也并不因为它出现在《诗学》中它就是真理。就戏剧的发生而言，亚里士多德的论断只能是一种假设，我们至少需要在这假设的基础上回答两个问题：一、戏剧为什么起源于酒神祭祀仪式，二、戏剧怎样起源于酒神祭祀仪式。如果回答不了这两个问题，我们是没有理由把亚氏的话当作振振有辞的结论的。彭兆荣老师就告诉我，西方有人反驳亚里士多德的观点，但似乎也没能说服人。

要回答这两个问题，首先就必须弄清楚酒神祭祀仪式。古希腊诸神林立，仪式自然也丰富多样，为什么戏剧偏偏源于酒神祭祀仪式呢？酒神又是一个什么样的神呢？尽管西方关于酒神与酒神祭祀仪式的研究多于牛毛，但我从其多半雷同的描述与判断中难以看出酒神与酒神祭祀仪式的本质。由此我感觉，酒神与酒神祭祀仪式中至今仍然存在着许多盲点，正是这些盲点阻碍着人们对酒神与酒神祭祀仪式的理解，如酒神两次出生之谜与酒神“出生地”之谜、酒神祭祀仪式中的生殖器与萨提儿，等等。

对于我的起始性研究来说，问题还不仅仅在此。即使弄清楚了酒神与酒神祭祀仪式的本质，我还要弄清楚中国戏剧是否也与某一种祭祀仪式有关，这一祭祀仪式是什么呢？是否是雉仪？雉仪与酒神祭祀仪式有什么样的关系？

说到这里，我要提到我在学校图书馆旧库中偶然看到的哈里森英文著作《希腊宗教绪论》，在这本破旧的书中，我惊喜地看到，古希腊曾经有一个节日被称为“老狄奥尼索斯节”，这个节日的主要功能是驱鬼。我深深感谢这位“英国最有学问的女学者”，她的著作犹如黑暗中的一丝光亮，使我在黑暗中看到一个模糊的起点，沿着这个起点，我慢慢摸索，居然摸索出了一条通往戏剧发生的康庄大道。由此我也感到，学术研究犹如人生，很多时候都需要一种机缘，遇到一位老师、选择一个课题、解决一个问题、看到一本书，都需要机缘。

酒神与酒神祭祀仪式研究中的盲点促使我决定首先从酒神神话入手，把握酒神祭祀仪式。我几乎用了半年多的时间研究古希腊神话，通过对酒神神话与宙斯、雅典娜、阿波罗等神话进行比较分析，我惊讶地发现，酒神神话本身就是对酒神与酒神祭祀仪式的解答。已有关于酒神与酒神祭祀仪式的理解之所以扑朔迷离，主要是由于对神话的误读。把握酒神神话的突破口在于神话关于其出生与成长过程的每一个细节，酒神的两次出生、出生于宙斯的大腿、使塞墨勒化为灰烬，以及被送到山上当作女孩抚养、到东方游历归来，等等，无不暗示着酒神是古希腊最早的神，酒神的产生，正是古希腊人以再生战胜死亡的希望。把握了酒神神话的本质，酒神祭祀仪式的形式与功能就迎刃而解。总之，酒神与酒神祭祀仪式的一切细节无不传达着古希腊人最初人与自然融为一体、战胜灾害与死亡的梦想。但是，随着社会历史与人类认识的发展，人与自然分离、个体与集体分离、男性与女性分离，这一梦想已变得模糊不清。神话与仪

式相互补充，从不同的层面、以不同的方式，表达着酒神的历史演变，也就是古希腊人理想的历史演变。

有了对酒神与酒神祭祀仪式的研究，对雉仪的研究就多了一个参照，从方相与钟馗的形象演变、民间雉仪与官方雉仪的分化以及民间节庆的仪式基础把握雉仪就顺理成章。但从文字学角度研究“雉”则是我最初没有想到的，真正触动我从文字学角度研究“雉”的，却是曾侯乙墓棺绘的伏羲女娲像，从整体上看，这幅像很像上面一个“隹”字，下面一个绕了三次“又”字。在这幅画像中，除了两个人头和人体，就是鸟和蛇。令人高兴的是，在甲骨文中，我看到“隹”与“又”具有“帝”与“王”的含义。再联系由“隹”、“又”组成的其他文字，我越来越深信，“隹”就是鸟的象形，“又”则是由蛇演变而成的龙的象形，二者曾经组成上下结构的“𪚩”字，后来又演变为左右结构的“难”字，“难”与“難”同义，其本义为龙凤呈祥、天人合一。“雉”的文字构成恰好表达了酒神神话体现的人与自然万物融为一体、以再生战胜死亡的本质。当我把这一“发现”告诉老师时，老师也兴奋地告诉我，卡西尔就曾经说过神话与文字具有同样的功能。后来我注意到，说过类似话的还有缪勒。

将酒神神话与钟馗传说、酒神祭祀仪式中的蛇鸟与雉仪中的龙凤进行比较，古希腊酒神祭祀仪式与雉仪的同一性功能与同样的历史演变过程犹如云开日出，我的研究也渐趋佳境。正是在这里，我开始看到仪式体现的集体性情感，以及这一集体性情感是如何随着人与自然、人与人的逐渐分离而逐渐演变为表达个体性情感的艺术。我意识到，在仪式最初的人与自然万物融为一体的集体性情感发生分离后，艺术就从仪式中分离出来，艺术门类的发生史就是艺术从仪式中分离的历史，在人与自然、人与人发生分离后，艺术就成了个体实现家园回归梦想的途径。这样，艺术与仪式的发生学关系就脱去了笼罩在其外在的层层迷雾，显示出其本原与本质的面目。现在想来，如果没有对酒神祭祀仪式与雉仪及其历史演变的深入研究，我可能永远也不会意识到仪式与艺术的发生关系，更不会将戏剧的发生与人类社会历史的演变以及人类自身认识的演变联系在一起。这使我看到人类文化的历史延续性，以及不同民族文化的同一性。

廖：你在研究中强调了酒神祭祀仪式与雉仪的同一性，而中西方文献中关于这两种仪式的记载却显得差异很大，比如一说到酒神节，我们就想到狂欢，

而一说到雉仪，我们就会想到中国宫廷大雉的严肃与恐惧。

汪：这与我们以往关于中西戏剧的认识是一样的。正是因为如此，我们才更需要透过现象看本质。以酒神祭祀仪式与雉仪看，文献记载中的仪式经过了长期的历史演变，发生了官方与民间的分化，从而呈现出表面看来截然不同的情形。中西方戏剧同样如此。就中西戏剧的发生而言，同一性是根本，这种同一性正是“时代性的内容中寓有不变的永恒性内容，民族性内容中寓有通行的人类性内容。”但差异性同样是存在的，这是文化的民族性问题，民族性是体现在民族文化的始终的，在西方是从古希腊酒神祭祀仪式到西方戏剧，在中国是从雉仪到中国戏剧。民族性的差异在酒神祭祀仪式与雉仪中的方方面面都有明显的体现，如酒神以“酒”这一人对自然的改造为象征，雉神以“钟馗”这一社会对人与自然宇宙的改造为象征，酒体现的是个体以灵魂的升华超越肉体的存在，“钟馗”则体现为在宇宙整体中人的等级性存在。这一民族性的差异正是民族文化传统的差异。

廖：在对艺术起源与发生的研究中，关于艺术与仪式的发生学关系并没有达成共识，你提出这样的观点是否有些冒险？

汪：的确有人对我的观点提出质疑，但我对此很有信心。本来，我还有一个错误的观念，以为从仪式到艺术的发生是我的“发现”。但就在前不久向社科院的刘宗迪先生请教神话，无意中得知他正在翻译哈里森的《古代艺术与仪式》。他说，关于艺术发生于仪式的理论，哈里森早就说得很清楚了。实际上，我也早已注意到哈里森有这样一本书，并且一直在寻找这本书，但直到书稿写完，也没有找到，只在叶舒宪先生编的《神话与原型批评》中看到一片段，其中说到仪式和戏剧的共同处，并且说到在祭神仪式中，艺术与仪式的成分一样多。但这个片段使我无法得知哈里森对艺术与仪式的发生关系是否有深入的论述。

幸运的是，刘宗迪先生给我发来了哈里森此书的原文和他的译文，使我得以在最快时间内一睹其“庐山真面目”。刘宗迪先生说，他最初看到这本书“既兴奋又失望”，兴奋的是他的观点和哈里森不谋而合，失望的是哈里森已经先写出来了。我又何尝不是如此呢？但我还多了一重“既失望又兴奋”，失望的是，我没有早看到这本书，走了很多弯路，她的《古希腊宗教的社会起源》和《希腊宗教导论》曾经给我许多启发，但恰恰是这本对我最具启发性的

书我却没有看到；兴奋的是，我和哈里森研究的视角不同，得出结论的方式也不同，但却形成了同样的观点，并且都以各自的方式证明了这一观点——这真让我喜出望外。

好在《古代艺术与仪式》的中译本很快就会面世，哈里森这一沉寂了多年的理论也将为越来越多的中国人认识，而我也多了一个精神上的支撑。现在，这位“英国最有学问的女学者”，对于我来说已经不止是“黑暗中的一丝光亮”，而是长久的精神之光，这一精神之光将给我带来无限的慰藉与温暖。我甚至有一个小小的心愿，希望读者在看我这本书的时候，也看看《古代艺术与仪式》，或者，在看到那本书的时候，也看看我这本书。如此，我也就不再感到失望，而更多兴奋与激动了。对于一个孤独的跋涉者来说，还有什么能比这更令人激动与兴奋的呢？

廖：你能否从中西戏剧的发生简要阐述一下艺术是如何发生于仪式的？

汪：艺术从仪式的分化是人从自然宇宙整体中分化、个体从集体中分化出来的必然结果，总是在社会发生剧烈变动的时期，社会的作用力使个体以加速度从集体中分离，而建立在集体性人与自然宇宙整体秩序基础上的仪式象征秩序无法满足新的形势下个体的社会伦理需求，这样就导致了艺术从仪式中分离。在我对仪式与艺术的发生关系有了深入认识之后，我思考得更多的是为什么从门类艺术或整体艺术史中并不能概括出仪式与艺术的发生关系，而必须先回溯到具体的仪式，再沿着仪式下洄至一种具体的门类艺术。我想这或许不能排除由学科分界导致的视觉盲点。因为仪式与艺术分属两个不同的学科，前者为人类学研究对象，后者为艺术学研究对象，从而使得这种原生的“母子”关系被人为割断。对，“母子”关系，这常常是我想给仪式与艺术关系打的比方，仪式好比母亲，艺术好比孩子，一个母亲可以在不同时间生下许多孩子，这些孩子有大有小，有高有矮，而戏剧这个孩子，最像母亲仪式，所以人们从戏剧的外形更容易判断它是仪式的孩子。艺术从仪式中分离，总有一个过程，这个过程，就是母体怀胎，在这个过程中，你不能把母亲和孩子分开来，犹如仪式不能与艺术分开来；直到有一天，这个孩子长成了，脱离了母体，艺术才从仪式中分离出来；而促使母亲怀胎的，是社会历史的巨变。社会历史的巨变才是门类艺术这些孩子共同的父亲，正如仪式这个母亲在不同的民族与时代具有不同的特征，社会历史巨变这个父亲在不同的民族与时代也具有不同的特

征。

仪式是人类最初始的情感表达，而社会历史的变化则是社会亘古不变的特征，仪式也有其父母，这就是社会和人。社会和人，这是仪式与艺术共同的祖先，所以我们研究仪式和艺术，不能离开社会和人。这也正是我从人类整体的文化视野中看戏剧、从中西戏剧的发生看文化的民族性与时代性的根本原因。

戏剧艺术从仪式中生成也是一个“母体怀胎”的过程，在这一过程中，母亲和儿子无法分开，这就是宋元戏剧与古希腊戏剧。宋元戏剧与古希腊戏剧具有仪式性与艺术性的两面，仪式性在戏剧主题上体现为鬼魂复仇以及对鬼魂的祭祀，在功能上体现为将鬼的灾害性力量转化为神的保护性力量，即仪式祓除与净化；艺术性在主题上体现为鬼魂复仇所包含的正义理想以及个体情感，在功能上体现为审美伦理的恶转化为善，即艺术移情与美化。在宋元戏剧与古希腊戏剧的早期，戏剧具有更明显的仪式性，这在古希腊戏剧尤其突出，在埃斯库罗斯的悲剧中，歌队的比重很大，歌舞的成分很多，台词不是哭喊就是歌唱，大部分都指向鬼神。宋元戏剧实际上也是如此，早期南戏表现男子负心，很多都有女子鬼魂复仇，在《永乐大典戏文三种》中，《张协状元》多次出现报应的说法，《小孙屠》中更是有鬼魂直接上场表达复仇的愿望。早期元杂剧也有大量冤魂怨鬼复仇的情节，虽然这些冤魂怨鬼不再是“痴心女子”，而是忠臣义士。这可以看作戏剧从仪式向艺术转换的开始。随着戏剧艺术性的增强，古希腊戏剧与宋元戏剧的情节、主题乃至形式都有所改变。在欧里庇得斯的悲剧中，歌队的力量弱化，歌舞逐渐让位于说白，歌队与演员不再是向鬼神倾诉，而是与人辩论；同样，元杂剧晚期，鬼魂复仇的主题也逐渐减少。

中西戏剧发生的土壤是建立在酒神祭祀仪式与雉仪基础上的“淫祀”与“秘仪”，“淫祀”与“秘仪”是集体性“补偿需要”的体现，戏剧从仪式转变为艺术，是由社会巨变导致知识阶层个体性“移情需要”与民众阶层集体性“补偿需要”统一。一旦社会恢复稳定，知识阶层个体性的“移情需要”与民众阶层集体性“补偿需要”分离，艺术就脱离了仪式的母体。戏剧从仪式向艺术转换体现为仪式“魔力”转变为艺术“魅力”、仪式“净化”转变为艺术“教化”。

在中国戏剧完成从仪式向艺术的转化后，知识分子从与民众阶层的互动转向与统治阶层的互动，从而使作为艺术的戏剧只在知识阶层内部完成从仪式到

艺术的转换；与此同时，由于知识阶层从与民众阶层的互动转向与统治阶层的互动，因而作为艺术的中国戏剧就仍然具有功能上的仪式性。同时又由于建立在音乐艺术功能仪式化基础上的“礼乐”传统对中国戏剧艺术形制具有根本的影响，中国戏剧在完成从仪式向艺术的转换后并没有确立起独立的艺术形制，而是延续了音乐之“礼乐”的艺术形制，从而使得中国戏剧艺术偏重歌舞的形式因素而不是情节的内容因素，表现在戏剧美学上，是中国戏曲强调的“曲学”。相反，西方戏剧艺术彻底完成了从仪式向艺术的转换，其在戏剧美学上的体现是“剧学”。中西戏剧艺术在其后的发展中分道扬镳。

廖：在西方戏剧理论中，悲剧与喜剧的关系是一个重要的范畴，但是，对于中国戏剧来说，我们并不好将中国戏剧分为悲剧与喜剧。你从发生学角度对西方戏剧的悲剧与喜剧、中国戏剧的悲剧性因素与喜剧性因素进行了别开生面的解释，这一解释使我们不再停留在直观的、感性基础上理解悲剧与喜剧，以及中国戏剧与西方戏剧的关系。这对戏剧学研究应该是一个重要的突破。

汪：弄清仪式与艺术的发生关系，解决这个问题，也是水到渠成。因为正是仪式中对待鬼神的不同态度导致了艺术中两种完全不同的表达方式。悲剧与喜剧是西方戏剧学的范畴，但我们既然将中西方戏剧进行比较，就不能无视这一范畴的存在。因此，我在以悲剧与喜剧讨论西方戏剧的时候，是以悲剧性因素与喜剧性因素来谈论中国戏剧的。实际上，西方所谓的悲剧，也就是亚里士多德氏的悲剧并非古希腊悲剧的原初形态，古希腊悲剧最早是“三联剧”，按照西方悲剧理论，“三联剧”并不具有悲剧性结局，相反是喜剧性结局，这与中国戏剧非常相似。而“三联剧”之所以是喜剧性结局，是因为戏剧具有明显的仪式性，戏剧总是以仪式性的净化结束。随着古希腊戏剧仪式性的弱化，艺术性的增强，戏剧从“三联剧”演变成了“悲剧”。从发生学角度把握悲剧与喜剧的关系，在某种程度上也是对从仪式到艺术的发生理论的佐证。

在对酒神祭祀仪式与雩仪的深入研究中，我认识到，鬼与神本为一体，仪式的目的是使鬼的灾害性“魔力”转变为神的保护性“魔力”。弄清楚这一点并不容易，因为在已有的文化载体中，鬼和神常常是以对立面出现的。但是，只有从鬼神的辩证统一中才能清晰地梳理出神的发生与演变，因为神的发生与演变对应于人类社会历史的演变。正是由于仪式是为了使鬼变为神，人们在仪式中对待鬼与神的不同态度就延续为艺术的悲剧性与喜剧性体验。艺术的悲剧

性与喜剧性是仪式祭神与驱鬼的延续。

如同驱鬼与祭神最初统一在仪式的整体中，喜剧与悲剧最初也是统一的，这正是中国戏剧“无悲剧”的根本原因。实际上，最早的古希腊悲剧也并不是我们现在意义上的悲剧（也就是亚里士多德式的悲剧），而是“三联剧”，

“三联剧”结尾都带有喜剧性，并且都以仪式净化而告终。但是，随着古希腊悲剧艺术性的增强，体现集体性仪式的喜剧性结尾逐渐让位于体现个体性艺术的悲剧性结尾，悲剧与喜剧遂同悲剧性结局与喜剧性结局联系在了一起。正如同鬼神的双重性一经分化就成为对立的两极，仪式驱鬼与祭神一经分化，也成为对立的两极，在戏剧从仪式向艺术生成过程中，仪式驱鬼与祭神的对立也延续为艺术喜剧性与悲剧性的对立。这一对立在西方戏剧体现为悲剧与喜剧的对立，在中国戏剧体现为悲剧性因素与喜剧性因素的对立。

因此，在分析宋元戏剧与古希腊戏剧如何从仪式向艺术转换时，我是将古希腊悲剧与宋元戏剧的悲剧性因素、古希腊喜剧与宋元戏剧的喜剧性因素分别进行比较的。但我在分析中强调，即使悲剧（性因素）与喜剧（性因素）在诸多方面是对立的，但有一点，悲剧（性因素）与喜剧（性因素）都体现了从仪式向艺术的转换，都具有仪式净化与艺术教化的功能。以古希腊悲剧与喜剧为例，喜剧同样表现个体的审美伦理，喜剧甚至比悲剧更贴近现实人生，只不过喜剧在本质上是消除悲剧中神鬼人等级分明的界限，突出戏神而不是畏神，这种戏神后来转为对人世间一切高贵者、严肃者、虚伪者的讽刺与嘲弄。悲剧则相反，强调人与神之间存在的权力差异，表达对权势者、高贵者的畏惧与虔敬。

廖：这的确给人以茅塞顿开的感觉。我注意到，你在研究仪式时采取了神话学、民俗学、文字学、语言学、哲学、宗教学以及人类学等跨学科的研究；在研究戏剧从仪式向艺术转换时，着重于社会学、历史学、心理学与文学的研究；在研究作为艺术的戏剧时，则着重于戏剧学的研究。你不仅在时时变换着研究视角，也时时在变化着研究方法。

汪：研究是为了解决问题，我认为，方法或理论先行是不利于解决具体问题的。问题总是在前面，方法是应解决问题的需要而采用的。我之所以采取不同的研究方法，是因为我的研究对象是动态的，研究视角是变换的，比如研究酒神必须从神话入手，研究酒神祭祀仪式离不开人类学的仪式描述与理论，研

究雒与方相、钟馗则与中国语言文字分不开；研究戏剧为何从仪式转变为艺术，必然要联系到古希腊雅典城邦与中国宋元时期的社会历史；当戏剧完成从仪式向艺术的转化后，戏剧艺术形制形成，研究自然就是美学与戏剧学的。

我之所以能跨学科、多角度、多方法地解决我需要解决的问题，还因为我们现在能接触到各门学科的丰富资源。正是因为古今中外所有的资源都能为我们自由享有，而我们的研究对象往往又不仅仅局限于某一专门的学科或领域，我们才需要跨学科、多角度、多方法，把我们的研究引向深入。现在，我们的学科划分越来越细，如果仅仅局限于某一学科，是很难从根本上解决某一具体的问题的。

廖：你在研究过程中使用的概念与我们平常使用的概念不太一致，比如我们常常用“美”表达艺术，而你却用的是“魅力”，能不能说说你所使用的概念基于什么样的考虑？

汪：“美”表达的是主客体相互作用的结果，偏向于主观的认识，而“魅力”偏向于艺术本身的内在构成；此外，艺术“魅力”又是相对于仪式“魔力”而言的。“魔力”体现了仪式以宇宙万物为一体的共同生命力，“魅力”体现了艺术以单一人或自然为审美对象分离出内在情感意志与外在形象表征。另外，我还使用了朗格的形式与内容概念，有时也称为客观形式与主观内容，这也是基于对仪式与艺术生成的理解。

廖：下一步你是否会沿着发生学继续中西戏剧的比较研究？

汪：可能暂时不会，我现在在中山大学哲学系博士后站，我的研究领域将有所改变。但我应该感谢戏剧，因为它将我引向了一片更广阔的天地。我现在的感觉是，自己在许多领域都存在着缺口，我现在想补课，希望为时还不晚。

发表于《民族艺术》2006年第1期。